

DE *HANDJI* AUX *TÉNÉBRES* DE ROBERT POULET: UNE INVITATION À L'ONIRISME RÉALISTE

ÉLÉONORE JULIE QUINAUX

Écrivain belge d'expression française, Robert POULET (1893-1989), frère aîné du célèbre critique littéraire, Georges POULET, ne bénéficie pas de la même aura. Pourtant, le romancier ne fut pas moins talentueux que le critique. Cependant, si Robert POULET n'occupe pas une place de choix au sein de nos anthologies, c'est par la réputation peu glorieuse qu'il s'est forgée en entretenant quelques relations avec l'ennemi allemand durant la Seconde Guerre mondiale. Condamné à mort en 1945, sa peine fut commuée en exil. L'auteur, ne se départant pas de son idéologie d'extrême droite, connut une seconde sentence: pressenti pour le Goncourt avec la diffusion d'*Handji*¹ en 1931, admiré par Antonin ARTAUD, POULET disparut peu à peu du cercle des auteurs essentiels au développement des lettres belges. Bien que ce penchant idéologique transparaisse à travers ses écrits, Robert POULET n'en demeure pas moins un écrivain emblématique du paysage francophone. Ses productions en font un maître du roman hallucinatoire, permettant au récit de quitter le voile du symbolisme pour entrer dans d'autres sphères, celles d'un réalisme rêvé, qualifié de magique ou de poétique. En effet, dans ses productions, toutes les frontières narratives s'effacent pour plonger le lecteur dans un nouveau pacte: celui d'une lecture sans bornes, sans jalons, où l'imaginaire et le réel se confondent, où le rêve s'élargit et devient une nouvelle norme, un quotidien reconfiguré.

Si POULET élabore une écriture où l'onirique devient le cadre englobant de la fiction, c'est par les collaborations qu'il entretient avec un autre écrivain belge, Franz HELLENS (1881-1972), fondateur de la revue *Le Disque Vert* et auteur, entre autres, des *Réalités fantastiques*². Cette connaissance des préceptes hellensiens le mène à dépasser d'une part, la recherche mæterlinckienne des éléments suprasensibles et d'autre part, un fantastique classique très codifié. L'art de POULET repose sur un effondrement progressif des marqueurs narratifs. Il instaure le créateur et le créé, non plus dans une

¹ Robert POULET, *Handji*, Paris, Denoël et Steele, 1931.

² Franz HELLENS, *Les Réalités fantastiques*, Paris, Disque Vert, 1923.

position hégélienne de dominant et de dominé, de maître et de subalterne, mais il leur accorde une existence globale, une interdépendance en un même contexte, un même lieu, une même époque. En effet, Franz HELLENS, dans les années 1920, cherche à développer un nouveau type de fantastique. Celui-ci voudrait parvenir à produire un récit qui allie réalisme et fantastique sans que ces deux parties ne soient clairement scindées. L'exploitation réaliste ne peut plus être rationnelle mais doit, comme l'explique Benoît DENIS, "proposer une vision du réel élargie à des aspects habituellement récusés par le réalisme rationaliste"³. Par cette idée d'entités, HELLENS démontre que tout texte apparenté à ce type de recherche doit tendre vers une tension constante entre ces deux pôles. Ces derniers ne cessent de s'emboîter et c'est de cette interdépendance trouble entre deux milieux – réel et imaginaire – que naît une forme d'esthétique nouvelle. Certains la nomment réalisme magique. Pour les écrivains belges, en pleine découverte de cette forme esthétique renouvelée, il nous paraît plus approprié de choisir l'appellation de roman poétique, comme se plaît à l'employer Robert POULET dans son avertissement des *Ténèbres*⁴. Pour reprendre les termes de Franz HELLENS, il faut que tout lecteur ou tout critique comprenne que "le mystère ne fait pas intrusion dans le réel, ne lui est pas étranger; il en est une partie intégrante"⁵. Ce type de conception romanesque permet d'assister à une fusion d'éléments qui, dans les lettres françaises, apparaissaient traditionnellement séparés. Cette interpénétration de l'étrange et du réel ne doit surtout pas, selon HELLENS, donner naissance à l'emploi du terme *surréal*. Comme l'écrit Daniel ACKE à la lecture d'HELLENS, "la réalité est une, vue et ressentie, éprouvée par le système physique et mental, suivant des modes divers, selon l'angle de vision et la sensibilité du sujet"⁶. Par conséquent, nous comprenons que l'irréalité n'a pas sa place dans le raisonnement de cet auteur: tout est réel puisque tout émane d'un point de vue changeant, celui du personnage dont l'humeur, les perceptions sont tout aussi versatiles. Si les termes de *roman poétique* sont préférés à ceux de *réalisme magique*, ce n'est pas parce que l'une des deux notions privilégierait davantage l'effacement de l'irréel au profit d'un réinvestissement des conceptions du héros sur son cadre spatio-temporel. Tous deux procèdent au même degré. Cependant, la vision esthétique que posent les auteurs belges de l'Entre-deux-guerres sur leurs créations renvoie à des questionnements mystiques particuliers. L'usage poétique donne la force à tout personnage de quitter le quotidien premier, synonyme d'ennui. Par un rêve prenant progressivement une consistance réelle, il remet en question un monde face auquel il se sent étranger. Le rêve ou l'hallucination reconfigure alors ce monde initial, lui ôte

³ Benoît DENIS, "Du fantastique réel au réalisme magique", *Textyles*, n. 21, 2002, pp. 7-9: p. 7.

⁴ Robert POULET, *Les Ténèbres*, Paris, Denoël et Steele, 1934.

⁵ Pierre PIRET, "Généalogie du fantastique réel. À propos des *Hors-le-Vent* de Franz Hellens", *Textyles*, n. 21, 2002, pp. 24-30: p. 26.

⁶ Daniel ACKE, "Le réalisme magique et les lettres françaises", *Textyles*, n. 21, 2002, pp. 53-61: p. 56.

son essence rébarbative. Il permet au personnage d'évoluer vers un autre univers dans lequel le rêvé, se substituant discrètement au concret, mène le héros lassé de tout dans un environnement porteur d'une signification nouvelle. L'analyse des phases hallucinatoires d'*Handji* et des *Ténèbres* nous livreront les caractéristiques propres d'un écrit onirique particulier: le lecteur ne s'y positionne pas en observateur et décrypteur d'un reflet, mais pénètre le reflet même pour circuler librement dans l'intériorité des personnages qui renaissent dans la mort, dans la folie et dans l'oubli d'une création spatio-temporelle qui ne les séduit plus.

Grâce aux relations de son frère Georges, Robert POULET parvient à faire publier son premier roman, *Handji*, en février 1931. Le manuscrit du roman, d'abord envoyé aux éditions Grasset, ne suscita pas un enthousiasme débordant. L'auteur contacta Robert DENOËL, un éditeur originaire de Belgique. Comme l'explique POULET, DENOËL alla lui-même à la rencontre de l'auteur, avec son associé, Bernard STEELE, pour s'assurer de la publication effective de l'œuvre. L'accueil réservé à ce premier roman fut positif. Celui-ci bénéficia de critiques élogieuses de membres de la NRF et de plusieurs votes favorables à une future attribution d'un prix Goncourt. POULET ne recevra cependant pas cette récompense, le jury favorisant le texte de Jean FAYARD. *Handji* obtiendra, deux ans plus tard, un prix certes prestigieux, mais moins reconnu par le public, le prix Auguste Beernaert, décerné par l'Académie royale de langue et littérature françaises de Belgique.

L'action de ce roman se déroule durant la Première Guerre mondiale. Un soldat autrichien, David Miszaliyn, a en charge la responsabilité d'un secteur marécageux situé sur le front russe. Il y a peu d'action: tout homme y sombrerait facilement dans l'ennui. Cet immobilisme se voit pourtant perturbé par l'arrivée d'un nouveau soldat, un médecin, Walter Orlando. Son tempérament, plus vif que celui de David, et les expériences précédentes de marasme en d'autres secteurs du front le poussent à vaincre à tout prix l'inaction ambiante. Il décide alors de convier David, dont l'air hagard l'effraie, à un jeu. Par le biais de l'imagination, ce passe-temps a pour but de reconfigurer l'atmosphère et le cadre dans lesquels ils se trouvent plongés malgré eux. Après plusieurs tentatives infructueuses dues aux résistances pragmatiques de David, Walter parvient à donner vie à un personnage féminin, une espionne envoutante répondant au nom de Handjitabûlah. Seul exutoire dans un lieu mortifère et vide, *Handji* prend rapidement forme. Elle se voit dotée de nombreuses caractéristiques et d'une telle personnalité que le lecteur est pris, comme les deux soldats, dans une narration dont il s'avère pénible de dissocier le premier niveau de récit,

celui d'un champ de bataille, du second niveau traitant de la domination de l'imaginée sur l'espace restreint qu'est l'abri des deux hommes. Auteur et créateur d'un nouveau mode d'expression romanesque, Robert POULET, par ce premier roman, bouleverse les poncifs et les structures dont tout lecteur s'est, depuis longtemps, accommodé. Dès lors, afin d'éviter tout rejet de cette symbiose entre réel et imaginaire, POULET s'instaure en didacticien. Certes, l'auteur s'efface du récit mais l'usage du duo masculin – David et Walter – va lui offrir la possibilité de garder un lecteur actif, raisonnant et, par là même, moins perturbé par cette absorption du créé sur le créant. Effectivement, si David, héros maladif, plonge progressivement dans la fiction et en fait sa propre réalité, Walter, lui, ne rejette nullement la paternité d'une Handji fictive. Il ne cesse de démontrer au lecteur qu'il n'est pas dupe: si Handji leur procure des journées moins monotones, elle n'en demeure pas moins née de sa pensée. Le récit insiste d'ailleurs régulièrement sur la lucidité de Walter:

Il savait qu'il ne resterait plus grand-chose de méridional ni de conjugal sur les traits de leur compagne. Il savait que ses propres écorchures seraient presque guéries; que David et lui se reprendraient à leurs vies passionnées. Il savait, Walter, il savait. Comme il *savait!*⁷

Les personnages de Walter et de David se comprennent en termes d'opposition. David, affaibli par la détresse de la guerre, dispose d'une âme plus prompte à entrer pleinement dans l'imagination de son compagnon. Celle-ci lui procure une raison de vivre, le détache de l'inaction totale dans laquelle il se complaît en début de narration. Walter, lui, en tant qu'instigateur de la fiction, reste conscient de la fragilité du rêve apaisant qu'il a élaboré. Cependant, il choisit d'y vivre, en pleine connaissance de cause, par rejet de l'univers qui les entoure et qui se présente, à ses sens, comme de plus en plus insipide. Reprenant le fil du récit, le lecteur, initié à la réalité onirique, comprend que cette dernière s'avère, pour chacun, salvatrice.

Cependant, cette portée salvatrice ne progresse pas en tout personnage de la même manière. Robert POULET met en scène deux héros en perte de repères dans un univers qui ne les inspire plus, qui ne leur donne plus envie de vivre. Sombtant dans un état dépressif qui progresse et envahit de plus en plus ses facultés cognitives, David se rend compte qu'il ne possède plus de souvenirs, que sa pensée dysfonctionne davantage et, dès le premier chapitre, la mort lui apparaît comme une échappatoire exclusive. "Il ne pensait à rien sinon qu'il désirait penser et que cela n'est point une pensée [...] sa mémoire s'élançait à la pour-

⁷ Robert POULET, *Handji*, Paris, Plon, 1955, p. 180.



suite de ses images; elle les manquait l'une après l'autre"⁸. Mais comme la mort, à moins que l'on s'aventure sur les pentes du suicide, ne vient pas quand on le lui ordonne, l'officier se perd dans des rêves que sa pensée chétive ne parvient plus à élaborer. "Il rêvait cela une fois de plus, puisqu'il faut rêver quelque chose"⁹. Si, dès la situation initiale, Robert POULET nous convie au rêve, ce remède contre une vie inutile ne peut toutefois s'avérer efficace que si le personnage arrive encore à l'engendrer. Or, toute figure ne possède pas la volonté et la faculté nécessaires à s'ériger en créateur. L'ennui est évacué du monde de David avec l'arrivée de Walter, un "être ardent, mais avec des dehors calmes"¹⁰. Frappé par l'exaltation de David à son contact, il craint que ce dernier ne s'épuise et sombre dans une phase de dépression dont il ne se sortira pas. C'est pour vaincre ces maux que le médecin décide de mettre en place cet exercice de récréation. Il lui reste, pour susciter l'attention de son comparse, à savoir quel élément peut réveiller le peu de passion qu'il possède encore.

Un souvenir récurrent hante David: celui d'une femme. Pour que l'univers onirique soit opérant, Walter comprend que sa construction requiert la présence d'une héroïne. De plus, le souvenir féminin de David étant sujet à des modifications descriptives diverses, il sera aisé à l'instigateur de rendre sa création plausible. Profitant des symptômes grippaux, Walter crée Handji. Réfractaire à cette idée durant toute la première partie du récit, David accepte finalement la présence de cette tierce personne. Désireux d'obtenir une adhésion certaine à sa création, Walter simule alors des conversations avec cette dernière. Il finit par la doter d'un prénom, Dijitable, rejeté par David qui souhaite lui-même la baptiser. Walter est dorénavant certain du caractère opérant de sa fiction.

Certes, la monotonie reste latente: ce sont sempiternellement les mêmes sujets de conversation qui sont développés. Seulement, cette fois, ces discussions s'orientent vers le point de vue d'Handji qui commue ainsi leur peine en sa propre peine et mérite, dès lors, d'être plainte comme chacun pourrait plaindre le sort des soldats voués à la mort. Objet d'attention croissante, Handji change de statut dans la troisième et dernière partie. S'étant affirmée en femme à part entière en fin de deuxième acte, manipulant David à sa guise et l'érigeant finalement en esclave de ses moindres désirs, les paroles et actions d'Handji ne sont plus décrites par le regard et l'inventivité discursive de Walter. Elles deviennent, dans la structure narrative, pleinement autonomes.

Cependant, plus le récit avance, plus le lecteur assiste à une sorte de rébellion de la créature, avide de son indépen-

⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*



dance. Elle devient incontrôlable, même pour celui qui en manie les rouages. Suite à une permission accordée à Walter, il décide, non par faiblesse, mais de son plein gré, de plonger également dans le monde imaginaire d'Handji, de s'enfermer dans la dimension hallucinée. Il se rend compte que sa création a pris de telles proportions dans sa préhension du monde que ses connecteurs sensoriels ne parviennent plus à lui livrer une représentation acceptable de son environnement. Toutes les personnes qu'il rencontre lui paraissent ternes, effacées; seul l'abri – et ce qui s'y passe – l'obsède. Rompant l'ordre de permission, il revient inopinément dans les marais et y retrouve une Handji séductrice et manipulatrice qui tente, une fois de plus, de soumettre David. Walter perçoit cette fois pleinement toute la cruauté de sa création qui se nourrit du mal-être qu'elle suscite chez autrui. Ayant produit un univers onirique pour sauver David de ses pulsions mortifères, Walter avoue son échec: Handji reflète ces mêmes pulsions. Abandonné à une construction négative, David s'avance à nouveau vers sa propre fin. Soucieux de leur amitié et dégoûté totalement du monde premier, Walter exclut David du monde créé et décide d'habiter seul avec son personnage.

Séparé d'Handji, David parvient à élaborer de nouvelles pensées – mécanisme perdu en début de récit – mais celles-ci tournent autour de deux thématiques: l'espionne et la mort. Le manque relationnel ressenti par la perte d'Handji l'amène à bâtir des représentations mentales de la créature hautement utopiques. Handji deviendra synonyme d'une âme pure conduite par la peur et victime de celle-ci. David, incapable de revenir à la réalité première, recherche en tout la réalité pensée. L'environnement initial se présente à ses yeux comme une imposture, et l'unique moyen d'en réchapper est d'affronter sa propre mort. Walter croyait sauver David de ses envies suicidaires en créant une tierce personne partageant leurs angoisses. Il a seulement réussi à retarder l'échéance de la mort, étrangère dans l'onirisme, mais dont le poids se décuple au regard de celui qui tente de quitter l'enchantement. Car il s'agit bien d'une tentative: au cours même des dernières minutes de son agonie, David quittera peu à peu ce monde avec Handji dans son champ de vision. Ce n'est qu'à la disparition complète de cette dernière que le lecteur sait, à son tour, qu'un des protagonistes est mort. Par cette fin, Robert POULET démontre que même conscient d'une réalité engendrée par l'imaginaire, tout personnage qui y adhère ne peut s'en départir que par la mort. La vision d'Handji jusqu'au dernier souffle de David constitue la preuve ultime d'un imaginaire devenu réalité.



À contrario, dans *Les Ténèbres*¹¹, c'est la mort qui permet au personnage principal, Marcel Pantionis, d'accéder pleinement à cette déréalité. Dans ce roman paru, en sa première version, chez Denoël et Steele en 1934, POULET entend poursuivre sa quête de la domination de l'invisible sur le visible, de la construction mentale sur le perçu. Point de contexte belliciste évoqué en ces pages mais une histoire étrange, celle d'un homme qui, subitement, tombe malade et dont le médecin s'avoue totalement impuissant à le guérir. Cette simple évocation du contexte général de l'œuvre attire l'attention de tout lecteur sur les progrès structurels de l'auteur en matière de poétique. Il va en effet suivre le récit d'un seul narrateur, Marcel Pantionis, qui n'éprouve jamais le besoin d'un faire-valoir du pan imaginaire. Si le lecteur ressent encore le besoin d'être guidé par les interpellations de l'auteur et du narrateur, il n'est cependant plus nécessaire de lui opposer les deux faces d'un même univers. Il est apte à faire fusionner projection mentale et réalité initiale. Puisque ce lecteur se voit pourvu de qualités qu'il ne possédait pas pour le parcours initiatique d'*Handji*, Robert POULET l'avertit: plus de héros de papier en ce livre, le lecteur se voit investi de cette nouvelle mission:

Je crois nécessaire de m'adresser au lecteur. Dans ce récit, il est en cause, je dois l'avertir; le lecteur est le personnage principal des *Ténèbres*. Roman d'aventures du lecteur: c'est celui-ci, non Marcel Pantionis, que j'ai tâché de conduire vers des pays inconnus. Encore faut-il qu'il y consente et qu'il s'y prête.¹²

Les Ténèbres prennent foncièrement l'allure d'un roman poétique, car chaque lecteur accepte d'entrer dans l'entreprise de l'auteur, projetant ainsi sa propre vision de l'univers créé. Robert POULET, par cet incipit, poursuit sa mission d'enseignement d'une nouvelle configuration littéraire, celle qui pousse le lecteur à agir sur le récit. POULET sait qu'il risque, par cette demande d'attention extrême et d'inventivité, de perturber les habitudes du lecteur traditionnellement passif.

Alité après avoir fait quelques courses dans les rues de Bruxelles, Pantionis souffre de ce que l'on croit être une bronchite. Durant sa maladie, des périodes de veilles dans l'univers de sa chambre et des moments d'endormissement se succèdent. Le temps du sommeil lui permet d'accéder à une autre Bruxelles, à des rues qu'il a certes déjà vues, mais pas sous cet aspect. Cette Bruxelles nouvelle porte un autre nom: le Faubourg. Très vite, Marcel se complaît davantage dans les rues du Faubourg que dans l'agitation de sa chambre. Il ne poursuit plus qu'un seul but: rejoindre définitivement ce nouvel endroit. Divisé, comme *Handji*, en trois parties, *Les Ténèbres* donnent l'occasion à

¹¹ Robert POULET, *Les Ténèbres*, cit.

¹² *Ibid.*, p. 7.



POULET de faire vivre au lecteur une initiation à la poétique de l'Insolite. Sensibilisé dans l'œuvre précédente à cette démarche, ce lecteur est maintenant capable de découvrir lui-même les éléments narratifs qui vont, tantôt, se situer sur un niveau initial de narration – celui d'un Marcel physiquement vivant mais consciemment insatisfait du monde qu'on lui propose – tantôt, ceux qui l'entraînent dans un milieu totalement rêvé, correspondant aux phases d'agonie et de décès effectif du protagoniste.

La première partie du roman se présente comme la plus didactique. Le lecteur parcourt un récit à la première personne, facilitant le processus identificatoire. L'usage répétitif de l'italique permet de le guider et d'attirer son attention sur quelques faits et sur divers objets. Ils appartiennent à la configuration terrestre de Pantionis et nous informent sur l'avancement de sa maladie:

Une série d'objets et de pensées m'étaient méthodiquement présentés. Mon esprit les classait *comme des biens* [...] il me semblait que mon sort était étroitement lié à ces éléments. Selon qu'ils seraient plus ou moins présents, visibles et tangibles, le cours de ce qu'il fallait encore appeler ma maladie serait plus ou moins précipité.¹³

Plus le narrateur s'aventurera dans le Faubourg, plus il percevra ces objets de manière difforme. De même, plus le récit avance, plus l'italique sera présent, renvoyant le lecteur à la double signification des mots. Ainsi, en entendant les propos du praticien, Marcel s'exclame: "je pourrais donc *réellement* sortir vendredi soir"¹⁴. Ce que nous apercevons au sens premier comme une possible guérison est un signe avant-coureur de son prochain départ, de sa future mort. Elle lui donnera l'occasion de quitter définitivement le réel quotidien pour un réel créé. En cette même partie, le lecteur découvre le personnage du passeur. Une petite voisine, Mirette, rend régulièrement visite à Marcel et l'occupe en lui décrivant ce à quoi devrait ressembler le Faubourg. La projection d'une autre Bruxelles telle que l'entend Mirette s'avèrera être l'exacte configuration de l'au-delà du réel initial. De plus, cette fillette lui plante progressivement l'idée que son docteur a un frère et que ce dernier devrait avoir une tâche importante. Sachant le départ pour le Faubourg tout proche, Mirette tient à être plus précise et insiste sur certains types de boutiques constitutives du Faubourg: "des magasins de cordes et chanvre et un très joli petit restaurant"¹⁵. Le lecteur, ignorant la suite, pourrait croire qu'il s'agit là de lieux provenant de souvenirs, d'un passé resurgissant dans la mémoire de Marcel. Ces endroits s'avèreront être des lieux de rencontres décisifs pour le protagoniste errant dans l'imaginaire total et évoluant parmi les autres défunts qui le

¹³ *Ibid.*, p. 23.

¹⁴ *Ibid.*, p. 25.

¹⁵ *Ibid.*, p. 52.



peuplent. À côté de la fillette, le lecteur observe un autre passeur annoncé par les soins de celle-ci: le frère du docteur, représenté sous les traits d'un cycliste. En effet, il rend visite régulièrement à Marcel et il lui propose des parties de dames. Il attend de cette manière avec lui la mort et, une fois l'agonie passée, il servira de guide premier dans les ruelles étroites du Faubourg. Au terme de cette première partie, Marcel n'est pas mort mais connaît une phase comateuse. Durant cet état à la limite de la vie et de la mort, le cycliste le mène une première fois dans cet endroit étrange et pourtant agréable, bien que le corps n'y bénéficie plus d'une grande chaleur. La deuxième partie s'ouvre alors sur le décor du réel imaginaire. Marcel y perçoit les lieux décrits par Mirette et s'y complaît: quelque chose l'attire. Il y a une odeur plaisante qu'il finit par nommer *atmosphère de Réalité*:

Oui, de Réalité. Tout ce que je voyais depuis que j'étais entré dans l'espace de brouillard invisible [...] me semblait être revêtu d'un caractère extrêmement puissant et tenace qui n'était autre que *celui des choses vraies* [...] On m'objectera qu'il en était de même pour tout ce qu'on rencontre à l'état de veille, mais c'est affaire d'impression: ici, la réalité paraissait se faire plus sensible que jamais, ou, plus probablement, je me trouvais dans une disposition propre à la sentir partiellement.¹⁶

Au fur et à mesure que Marcel progresse dans la découverte de cette nouvelle région, la raideur s'empare de son corps tandis qu'il ressent au fond de lui une âme neuve. Tout comme dans *Handji*, la fiction domine, elle vit sans distinction aucune avec le réel premier et apporte à celui qui la subit un réconfort, un dépassement de la solitude et de l'ennui. Le réel imaginé permet au personnage de se redécouvrir, de prendre conscience d'éléments qui, dans sa situation initiale, n'existaient plus. Le message diffusé par POULET est celui du renouveau dans l'au-delà des choses et de l'univers sensoriel connu de tous. Parallèlement au mal-être éprouvé par David séparé d'Handji, Marcel se sent terriblement mal à son retour du Faubourg. Certes, la *grande Chaleur* est revenue mais elle ne lui procure aucune satisfaction. Au même moment, les sœurs de Marcel font l'achat d'un nouvel objet: un paravent. POULET, continuant sa mission de guide, donne, de cette manière, un moyen au lecteur de suivre le passage de l'agonie au décès. Le positionnement du paravent dans la pièce, tantôt près du lit, tantôt mis de côté, indiquera à chacun que Marcel, cette fois, est bel et bien parti pour un autre réel. La fin de la deuxième partie nous ramène alors au Faubourg, seul monde observable, réconfortant et désormais connaissable. De retour dans ce monde, imaginaire et réel à la fois aux yeux du narrateur, il n'a plus qu'un seul objectif: faire passer le cortège des défunts de cette position d'attente vers celle du Salut.

¹⁶ *Ibid.*, p. 134.



La troisième partie se présente alors comme une tentative de reconfiguration d'un monde déjà imaginé. En effet, Marcel Pantionis comprend que le Faubourg n'est qu'une zone de transition et n'est donc pas une projection définitive dans laquelle chacun peut évoluer indéfiniment. Il pressent l'existence d'un autre imaginaire par-delà cette première construction onirique. Robert POULET mène ses lecteurs du réel initial vers un réel rêvé et d'un réel rêvé vers une recontextualisation mystique. Dans cette projection mystique, l'individu n'y a plus sa place, seule la masse compte. Ainsi, Marcel annonce au lecteur qu'il ne s'étonne pas de son effacement progressif:

Que le lecteur s'attende à me voir jouer ici un rôle plus effacé ou encore je vais vous raconter [une rencontre] en guise de divertissement, avant de m'effacer à vos yeux dans la foule.¹⁷

Dès lors, le roman poétique des *Ténèbres* est le plus abouti puisque tout lecteur y apprend que seul compte l'esthétique en elle-même: celle de la foule, celle de l'imaginaire, celle du pouvoir des mots à combler le vide. Comme l'a écrit Franz HELLENS, "il ne s'agit pas de contester le réel, il s'agit de l'élargir"¹⁸. Un imaginaire total, lié indéfectiblement au réel ne peut se concevoir qu'en-dehors de toute individualité. C'est l'explosion de la poétique, l'explosion des frontières vers une représentation sans fin d'un univers étrange, insolite. Cet autre monde devient à son tour une norme, tout comme le personnage d'*Handji* par sa désolidarisation du point de vue de son créateur renvoie à une idée d'une œuvre littéraire vivante, prise par et pour elle-même, sans aucune autre influence.

Il nous faut encore signaler un élément au sujet de cette dernière partie des *Ténèbres*. Très vite, les espérances en la découverte d'une autre dimension sous l'onirique s'effritent. Effectivement, tout lecteur averti comprendra que cette fin romanesque ressemble davantage à un mot d'excuse de l'auteur qu'à une réelle recherche des dessous du rêve. POULET semble s'expliquer sur ses accointances peu avouables: "Tous les intellectuels étaient debout [...] ce n'était pas par l'intérêt que l'on était sauvé, ne croyez pas cela; ni par la convoitise"¹⁹. Et finalement, cette troisième partie, ouverte sur une réelle recherche des coulisses de la mort, se referme sur une justification de l'auteur même: celle d'opter au moment de l'écriture de l'œuvre pour un parti d'extrême droite. La mort de Pantionis sonne comme la mort de l'auteur au sein d'un monde littéraire qui, lors de la réécriture de son œuvre dans les années cinquante, ne le reconnaît plus.

Quelles qu'aient été les tendances idéologiques et politiques de Robert POULET, nous devons souligner le remarquable travail

¹⁷ *Ibid.*, p. 225.

¹⁸ Franz HELLENS, *Le Fantastique réel*, Bruxelles, Labor, 1991, p. 29.

¹⁹ Robert POULET, *Les Ténèbres*, op. cit., p. 254.

littéraire qu'il a accompli au sein des productions romanesques de la première moitié du vingtième siècle. Continuateur de Franz HELLENS, POULET dépasse les théories fantastiques de ses contemporains pour présenter un roman dont les tonalités et l'esthétique lui confèrent le statut d'une féerie libérant l'inconscient de toutes ses limites. Par ses capacités inventives, l'esprit humain comprend à travers l'auteur qu'il possède toujours un domaine dans lequel, quelles que soient les atrocités et autres angoisses auxquelles il se trouve confronté, le fait de concevoir la réalité dans un cadre rationnel n'apporte rien puisque ce dernier peut sans cesse être repoussé. Seul l'imaginaire importe et devient à son tour la norme. L'homme grandit dans l'onirique et y redécouvre les bases de sa conscience. Le rêve seul lui permet d'exister pleinement sans entraves, sans retenue aucune. Cependant, une fois investi dans le rêve, l'individu ne peut se complaire à nouveau dans la réalité pure: l'insolite devient son nouveau mode de fonctionnement. S'en départir, c'est mourir dans la souffrance et la tristesse; s'y complaire, c'est tenter de toucher aux instances suprasensibles dans une forme poétique proche de la folie.

Références bibliographiques

Monographies :

- Maurice BLANCHOT, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
Michel BUTOR, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard ("Tel", n. 206), 1992.
Jacques CARION, *Les Chemins de l'invisible dans les romans de Robert Poulet*, Louvain-la-Neuve, UCL, 1967.
Michel GUIOMAR, *Principes d'une esthétique de la mort, les modes de présences, les présences immédiates, le seuil de l'au-delà*, Paris, Corti, 1967.
Frans HELLENS, *Le Fantastique réel*, Bruxelles, Labor, 1991.
Vic NACHTERGAELE, *Franz Hellens. Entre mythe et réalité*, Leuven, Presses universitaires de Leuven, 1990.
Robert POULET, *Handji*, Paris, Denoël et Steele, 1931.
Robert POULET, *Les Ténèbres*, Paris, Plon, 1955.

Articles :

- Daniel ACKE, "Le réalisme magique et les lettres françaises", *Textyles*, n. 21, 2002, pp. 53-61.
Benoît DENIS, "Du fantastique au réalisme magique", *Textyles*, n. 21, 2002, pp. 7-9.
Éric LYSOE, "Le réalisme magique: avatars et transmutations", *Textyles*, n. 21, pp. 10-23.

Pierre PIRET, “Généalogie du fantastique réel. À propos des *Hors-le-Vent* de Franz Hellens”, *Textyles*, n. 21, 2002, pp. 24-30.

ABSTRACT

*In the 1920s, Franz Hellens, by the publication of *Réalités fantastiques*, expressed his desire to create a literary work that mixes fantastic mode and realism that the reader can't discern what belongs to the imagination or reality. This idea of unique synthesis of two universes hitherto separated can be found in the works of the Belgian writer Robert Poulet. Although it has maintained an ambiguous relationship with the German extremist ideology during the Second World War, we must note no author could match his mastery of a certain magical realism, or rather as it liked to say, poetic novel.*

*It is therefore the peculiarities of this unique literary creation that we propose to demonstrate by analyzing two specific fictional productions, *Handji* and *Les Ténèbres*. Indeed, Poulet wishes to present in these works the devouring power of hallucination. This one, stemming from thinking of protagonists, reaches first to stifle their first designs to sink into a dream world. Then, by writing mechanisms gradually erased, it grabs the reader by allowing him more to distinguish what comes from the real and pure fictional production.*

MOTS-CLÉS:

Fantastique, réalisme, réalisme magique, Robert Poulet, lettres belges, Franz Hellens, roman poétique, imaginaire, insolite, étrange.